Cilento Fest

LIBERTÉ. EGALITÉ. VOLONTÉ

C'era una volta il cinema civile
di ***Gian Maria Volonté***

a cura di ***Gianluca Arcopinto***

Collana CINEMA E BORGHI

2

Facebook
Cilento Fest

Instagram
cilentofest

Siti
www.cilentofest.com
www.iuppitedizioni.it

Info e ordini
info@cilentofest.com
edizioni@iuppitergroup.it

Pubblicazione realizzata in occasione della III edizione del Cilento Fest - Cinema e Borghi (agosto 2024)

Direttore editoriale Max De Francesco
Collana diretta da Gianluca Arcopinto
Copertina a cura di Carlo Fontanella

Tutti i diritti riservati a norma di legge
© Copyright 2024 by Iuppiter Group s.c.g.
Via dei Mille, 59 - 80121 Napoli
Tel. 081.19361500

ISBN: 978-88-32156-38-6

CILENTO FEST

Liberté, Egalité, **Volonté**

C'era una volta il cinema civile di Gian Maria Volonté

a cura di
Gianluca Arcopinto

pare abbiano tracciato una nuova rotta davanti a sé, aggrappandosi di nuovo all'attore.

Il 2023, difatti, vede passare l'attore *dietro* la macchina da presa, utile anche per scardinare i requisiti dei bandi ministeriali, e sedare la crisi dei registi/autori, troppo impegnati a *raccontarsi* più che a raccontare il mondo. Il film *C'è ancora domani* di Paola Cortellesi ne è l'esempio più fulgido, seguito a ruota da tanti altri attori-registi esordienti. Chissà con quale film avrebbe esordito Volonté (mai una regia in carriera, se non teatrale o di documentario) se fosse vissuto in quest'epoca. Sicuramente avrebbe provato *a colpire al cuore* del pubblico, come Ramòn.

MASCHERA, SGUARDO, VOCE E CORPO: SU VOLONTÉ, PETRI E PIRRO

di **Marco Grossi**

Quando arrivò sul set siciliano di *A ciascuno il suo* (Elio Petri, 1967), Gian Maria Volonté non era più John Wells, nome con cui era stato ribattezzato dai distributori di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) per conferire un'aura di internazionalità a un prodotto nostrano a basso costo che, contro ogni previsione, contribuì a stravolgere il mito fondativo dell'epopea western.

Erano trascorsi solo tre anni, ma Wells era sepolto da un pezzo, così come era morto il suo personaggio – il sadico e brutale contrabbandiere di alcol Ramón Rojo – sotto i colpi del pistolero solitario incarnato da Clint Eastwood. E con Wells e Ramón, Volonté si era lasciato alle spalle il sindacalista Cardinale di *Un uomo da bruciare* (Paolo e Vittorio Taviani, 1962), l'omicida per onore Papaleo di *A cavallo della tigre* (Luigi Comencini, 1961), il capitano Stimolo de *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962)

e l'ingegner Braschi de *Il terrorista* (Gianfranco de Bosio, 1963). Spogliatosi di volta in volta di quei personaggi, non facendosene mai intrappolare, ora era pronto a indossare l'impersonale giacca marrone dell'impacciato professore di liceo Paolo Laurana.

Per il personaggio nato dalla penna di Leonardo Sciascia, immerso in una realtà che non gli appartiene e ispirato dagli ideali di verità e giustizia – tanto da essere appellato come "cretino" dai notabili del paese dopo la sua tragica fine – gli sceneggiatori Elio Petri e Ugo Pirro avevano pensato senza indugio all'attore milanese. Il quale, accettata la parte, vestì i panni del timido e dubbioso Laurana cercando «di cogliere tutto il candore di questo intellettuale piccolo-borghese alla ricerca della verità».

Un giorno, sul set, tutti si misero alla ricerca di Volonté, che era sparito senza avvisare. Lo ritrovarono dopo ore, intento a discutere con operai e pescatori, ai quali si era accomunato nel modo di parlare e gesticolare, facendo proprio quel complesso di caratteri tipicamente siciliani di cui avrebbe fatto tesoro durante la lavorazione. Quell'interpretazione gli fruttò un Nastro d'argento e un Globo d'oro (quest'ultimo conferitogli anche per i coevi *Banditi a Milano* di Carlo Lizzani e *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini), i primi dei numerosi riconoscimenti che gli saranno attribuiti nel corso della sua prodigiosa carriera. Come è noto, Volonté usava trascrivere minuziosamente a mano le battute delle sceneggiature, non solo per memorizzarle ma più ancora per introiettare il proprio ruolo, a volte sostituendo alcune parole con altre che sentiva più appropriate a restituire il senso di una frase o di uno stato d'animo del personaggio che avrebbe poi impersonato. Il suo "dire" davanti alla macchina da presa assumeva pertanto il suono – a volte sommesso, altre stridulo, altre ancora profondo o stentoreo – di una frase musicale che spiccava da una partitura.

La sua valigia d'attore accoglieva una capacità assoluta di concentrazione, un'immedesimazione totale anche fuori dal set, una trance grazie alla quale riusciva a calarsi nei personaggi fino a rubarne l'anima identificandosene sia fisicamente che nel carattere, una predisposizione camaleontica al gioco fisiognomico di assimilazione dei tratti, un talento portentoso e multiforme che gli consentì finanche di impersonare due volte la figura di Aldo Moro (implicitamente nel film di Petri, esplicitamente in quello di Ferrara) dando vita a figure tra loro diversissime, restituendo le diverse tensioni emotive con uno sguardo, un gesto, una postura o un'intonazione di voce.

A tale grandezza, sul lavoro non corrispondeva alcun egocentrismo. Jean-Pierre Melville,

che lo aveva diretto nel noir *I senza nome* (*Le cercle rouge*, 1970), raccontò che nel corso della lavorazione Volonté si disinteressava della posizione da assumere rispetto ai riflettori, a differenza di Alain Delon e Yves Montand non preoccupandosi del centimetro di differenza a destra o a sinistra che avrebbe inciso sull'illuminazione del suo volto. Anche in questo, Volonté non era omologato.

Il suo approccio sul set celava un lungo lavorio di studio e acquisizione dei personaggi, cui dava vita con una singolare originalità interpretativa grazie anche ad abilità istrioniche non comuni, approfondendone i segreti sentimenti e, così facendo, contribuendo al processo creativo dei film. Le sue interpretazioni, mai conformi, divenivano la chiave di volta dell'architettura compositiva del racconto cinematografico.

Tre anni dopo la lavorazione del film tratto dal romanzo di Sciascia, che fece da apripista all'inclinazione civile del cinema di Petri, il virtuosismo e la versatilità attoriale di Volonté vennero messi ancor più in risalto dalla solida e stratificata scrittura di Petri e Pirro e dalla capacità registica del cineasta romano di calare in un apologo surreale e grottesco la figura del capo dell'ufficio politico della Questura in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970). Per questa interpretazione l'attore si aggiudicò il David di Donatello, la Grolla D'oro e il Nastro d'argento, contribuendo in maniera determinante all'assegnazione del Gran premio speciale della giuria al festival di Cannes e dell'Oscar per il miglior film in lingua straniera. La perversa e allucinata psicologia del poliziotto, i suoi atteggiamenti autoritari e al tempo stesso infantili, l'accentuata e incessante onomatopea ducesca sono l'incarnazione – soprattutto nella penetrante e iconica espressività dei primi piani di Volonté e nella modulazione della voce dell'attore, ora accalorata, ora melliflua o flebile – delle deviazioni nell'esercizio del potere, che diventa sopraffazione e sancisce l'impossibilità di una connessione tra la giustizia e la verità. «Il popolo è minorenne! La città è malata! Ad altri spetta il compito di curare e di educare. A noi il dovere di reprimere! La repressione è il nostro vaccino! Repressione è civiltà!»: l'invettiva del "Dottore" sulla funzione sacerdotale, quasi sacrale, dell'autorità, è associata alla dissociazione psichica, schizoide, del suo personaggio, a cui l'interprete conferì connotati somatici ed espressivi magistrali: l'incedere sicuro, la gestualità tracotante, i tic verbali, la disturbante fissità del subdolo sguardo a fessura che trasmette l'arroganza e la sicumera del potere.

Indagine è uno dei capisaldi del cinema politico e di impegno civile, connaturato al soda-

lizio tra Volonté, Petri e Pirro: il primo si era sempre distinto per l'attivismo politico e culturale; gli altri due, che si conoscevano sin dall'estate del 1948, avevano attinto la capacità di presa diretta sulla realtà umana e sociale da Peppe De Santis, di cui erano stati allievi. Con soli due film all'attivo, i tre artisti erano divenuti così celebri che Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro di Milano, aveva proposto loro uno spettacolo teatrale che li avrebbe visti impegnati in palcoscenico, ciascuno interpretando il ruolo di sé stesso. Ma non se ne fece nulla.

Il team creativo lavorò, invece, a una versione militante e non fiction di *Indagine*, girata negli stessi mesi del film e originata dalle propaggini della strage neofascista di piazza Fontana del 12 dicembre 1969, con il fermo in Questura e la tragica e oscura morte del ferroviere Giuseppe Pinelli, il cui corpo precipitò da una stanza dell'Ufficio Politico. Per reazione al presunto suicidio dell'anarchico si costituì il "Comitato cineasti italiani contro la repressione", in cui figuravano – tra gli altri – Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Liliana Cavani, Damiano Damiani, Nelo Risi, Nanni Loy, Marco Ferreri e Luchino Visconti. Il Comitato raccolse numerosi materiali per la realizzazione di un documentario sulla vicenda, da cui scaturì *Documenti su Giuseppe Pinelli*, composto da due episodi: *Giuseppe Pinelli*, diretto da Nelo

Risi, e *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli*, diretto da Petri. Quest'ultimo ricostruisce le tre versioni ufficiali avallate dalla magistratura sulla morte dell'anarchico, con la collaborazione degli attori del "Teatro di strada" di cui faceva parte anche Gian Maria Volonté, evidenziandone le contraddizioni. È lo stesso Volonté a "dirigere" le diverse versioni, commentandole e guardando frequentemente in macchina, rompendo la quarta parete rivolgendosi direttamente agli spettatori.

Dopo la nevrosi del potere, Petri esplorò la nevrosi del lavoro in *La classe operaia va in paradiso* (1971), sceneggiato nuovamente con Pirro, rappresentazione grottesca del lavoro in fabbrica e dei suoi riverberi nella vita privata, del cottimo, delle ambiguità del potere sindacale, della società dei consumi, fino all'acquisizione della coscienza di classe del suo protagonista. Il mimetismo selvaggio di Volonté trova incarnazione nella figura di Ludovico "Lulù" Massa, nel cui nome è esplicita una lallazione, "lu-lu", una pronuncia ritmicamente ripetuta che è il riflesso onomastico dell'automazione operaia alla catena di montaggio, l'esplicitazione verbale della sua dannazione (così come il cognome del protagonista è un riflesso antroponimico della massa operaia). La satira chapliniana dei *Tempi moderni* si fa alienazione tragica nel volto, nel corpo e nella voce di Volonté: il suo è un

"sentire" fisico e sensoriale, nella fisicità e nelle movenze si colgono i tratti fisionomici che denotano il tormento corporeo del personaggio (indicando il suo stomaco, Lulù si lamenta: «Ho uno squarcio qui dentro... ho l'ulcera!»), nelle continue modulazioni dell'interpretazione si manifesta lo smarrimento della sua integrità psicofisica. Nel film, disse Petri, Volonté «parla come un operaio di Milano. E inoltre la sua voce è come quella di un castrato, bianca» .

A proposito di voce, non è peregrino ricordare che alcuni anni dopo, tra il 1978 e il '79, Volonté fu protagonista di una battaglia sull'inscindibilità voce-volto con la quale difese il principio per cui un attore è tale solo se dà al personaggio che interpreta sia il volto che la voce (egli stesso era stato doppiato, da Nando Gazzolo, nei primi due capitoli della "trilogia del dollaro" di Sergio Leone). Iniziata con la pubblicazione di un comunicato stampa sul quotidiano «l'Unità», la battaglia diede anche vita a uno sciopero e a una lotta giudiziaria contro l'abitudine di alcune case di produzione di ingaggiare attori stranieri per i film nostrani facendoli poi doppiare da attori italiani. Così facendo, un film girato in lingua straniera poteva beneficiare, tramite il doppiaggio, dei vantaggi che la legge prevedeva per le opere cinematografiche nazionali. All'improvvisa battuta d'arresto di alcuni film causata dalla protesta,

il sistema reagì in maniera brutale relegando in una lista nera tutti i principali protagonisti della lotta – in primis Volonté –, impedendo loro per qualche tempo di lavorare su set italiani.

Per l'interpretazione di Lulù Massa e per quella di Enrico Mattei nel film di Rosi dedicato alla figura del presidente dell'ENI, Volonté ebbe una menzione speciale al festival di Cannes del 1972, che ospitava in concorso le due opere cinematografiche.

Due anni più tardi, Volonté non fece parte del cast di *La proprietà non è più un furto*. Petri e Pirro avevano scritto la sceneggiatura immaginandolo nel ruolo del ricco e volgare macellaio, ma le continue tensioni sul set e fuori dal set de *La classe operaia* avevano logorato i rapporti tra i tre e pertanto venne ingaggiato Ugo Tognazzi. Durante la lavorazione de *La classe operaia*, infatti, Volonté aveva cercato di continuo lo scontro, sia su questioni artistiche che politiche, chiedendo modifiche ai dialoghi e arrivando ad accusare i sodali di voler fare un film contro il sindacato. Pirro venne tacciato anche di essere anticomunista, solo perché durante una cena nel ristorante di Novara che ospitava la troupe si era allontanato dal locale durante un'accesa discussione di natura politica tra l'attore e la compagna Armenia Balducci: Gian Maria lo inseguì ricoprendolo di insulti. La lavorazione determinò non solo la fine del rappor-

to, artistico e umano, tra lo sceneggiatore e Volonté ma anche quella tra Pirro e Petri.

Nello specchio deformante del grottesco si riflette anche il film con cui si concluse il sodalizio artistico tra Volonté e Petri: *Todo modo* (1976), tratto dall'omonimo romanzo di Sciascia e scritto dal regista con Berto Pelosso, già assistente alla regia di Petri per *La decima vittima* (1965). Sarà lo stesso Petri, alcuni anni dopo in un'intervista a Jean A. Gili, a motivare le ragioni di questa enfatizzazione che pone in risalto la dimensione tragica dell'insieme: «Perché risalti l'elemento mostruoso d'un fatto politico ammantato d'ovvietà, si rende [...] necessaria un'operazione correttiva – una rettifica – che dovrà caricare il segno, la rappresentazione. La "rettifica" degli elementi comici e drammatici che convivono in un fatto – soprattutto politico – conduce direttamente ad un segno grottesco».

In *Todo modo* Volonté indossa maniacalmente e mimeticamente la maschera del potere: si trasfigura, è straziato, penitenziale, incarna non solo il volto e il corpo sacrificale del protagonista – il Presidente della DC Aldo Moro – ma simbolicamente un'intera classe dirigente cattolica che, dopo aver portato il paese sull'orlo del baratro, è ormai agonizzante. Annotò il regista nel suo diario: «Volonté divenne evanescente, camminava come se fosse sulle nuvole, parlava a bassa voce, non ti guardava negli occhi, tutto preso com'era dal personaggio di Moro». In accordo con il produttore, Petri decise di cestinare i primi due giorni di girato perché l'immedesimazione dell'interprete milanese nel politico democristiano era talmente fedele da risultare eccessiva, perturbante.

La collaborazione tra Volonté, Petri e Pirro ha lasciato un'impronta persistente nel cinema italiano e internazionale. I loro film continuano a essere apprezzati e studiati per lo stile distintivo e la portata sociale e politica. Le iconiche interpretazioni di Volonté hanno avuto un'importanza cruciale nel trasmettere agli spettatori l'urgenza e l'intensità dei temi trattati, in particolare l'analisi critica della società contemporanea e delle istituzioni, le dinamiche di potere e le diseguaglianze sociali. La sua capacità di dare vita a personaggi complessi e sfaccettati derivava da una non comune capacità di modulare il proprio estro attoriale tramite la voce, il linguaggio del corpo, le espressioni facciali e uno sguardo che esprimeva una vasta gamma di emozioni: dalla rabbia alla disperazione, dall'alienazione alla frustrazione, dalla determinazione alla vulnerabilità, i suoi occhi rendevano le performance ancora più potenti e credibili, dando prova di un'eccezionale capacità di adattarsi a una vasta gamma di

ruoli. A trent'anni dalla sua morte, Gian Maria Volonté resta sia per i professionisti del cinema che per il pubblico un esempio di eccellenza artistica e impegno sociale: la sua eredità perdura, rendendolo una figura centrale nella storia culturale del nostro paese.

ESSERE PRONTI

di **Giulia D'Amato**

«Perché di Gian Maria Volonté va ricordata, insieme alle straordinarie capacità interpretative e all'intelligenza eccezionale, anche la sua militanza comunista. Militanza che ha riguardato non solo le scelte artistiche della sua vita ma anche la partecipazione alle battaglie politiche, sociali e culturali di allora, da quella per la corrispondenza "voce-volto" per gli attori italiani alla partecipazione al film documentario sulla morte di Pinelli. E il grande vuoto riguarda anche la passione e la militanza civile e politica del mondo della cultura di oggi».

Con queste parole Citto Maselli il 7 Dicembre 2019 ricordava Gian Maria Volonté. È impossibile pensare infatti a Volonté solo come un attore impegnato, perché Volonté è stato un vero e proprio intellettuale e militante impegnato. Il suo impegno era evidente non solo nel suo cinema, ma anche e soprattutto nella vita

vero con le distonie del presente. Mentre il primo governo Berlusconi si avviava alla conclusione prematura Volonté se ne andava per un infarto, rendendo impossibile godere della sua arte ne *Lo sguardo di Ulisse* di Theo Angelopulos, dove avrebbe interpretato il ruolo di Ivo Levi, il proiezionista di Sarajevo che cerca disperatamente di preservare la memoria cinematografica, e dunque politica, della sua nazione ormai in brandelli.

INDICE

Caleidoscopio 7
di **Gianluca Arcopinto**

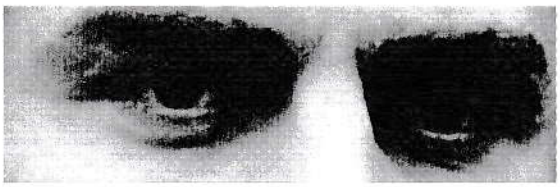
Gian Maria e il teatro,
una vocazione interrotta 11
di **Bruno Cariello**

L'attore vitruviano
del cinema italiano 23
di **Roberto Iannone**

Maschera, sguardo, voce e corpo:
su Volonté, Petri e Pirro 29
di **Marco Grossi**

Essere pronti 41
di **Giulia D'Amato**

Perchè riscoprire
il paradigma Volonté 49
di **Raffaele Meale**



CilentoFest
CINEMA E BORGHI

Finito di stampare a luglio 2024
da Iuppiter Printing per conto di Iuppiter Group s.c.g.

Essere un attore è una questione di scelta che si pone innanzitutto a livello esistenziale: o si esprimono le strutture conservatrici della società e ci si accontenta di essere un robot nelle mani del potere, oppure ci si rivolge verso le componenti progressive di questa società per tentare di stabilire un rapporto rivoluzionario fra l'arte e la vita.

(Gian Maria Volonté)

ISBN 978-88-32156-38-6

9 788832 156386 >

www.cilentofest.com

euro 10,00